

Jorge Semprun : déterritorialiser l'écriture

Eloi Grasset

Universitat de Barcelona

eloigrasset@ub.edu

Résumé

La littérature moderne prétend mettre en rivalité le rapport stable entre langage et territoire, entre l'individu et la langue. La tentative de J. Semprun de chercher une langue d'écriture qui soit en décalage par rapport à sa langue maternelle nous montre clairement la nécessité de l'écrivain de se conformer aux exigences de la langue, même si cela signifie un processus irréversible de déracinement et de sclérose perpétuelle. Les questions qu'on va se poser à partir de ce cas vont nous permettre de repenser les notions de langue « étrangère » et de langue « maternelle ».

Mots-clé

Semprun, modernité, langue maternelle, langue étrangère.

Jorge Semprun s'inscrit dans une géopolitique singulière, celle d'un groupe d'écrivains apatrides qui, après la seconde guerre mondiale, se sont intégrés au monde culturel parisien. De cette façon, on peut situer Semprun à côté d'autres écrivains tels que Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Emil Cioran ou Milan Kundera. Ce sont des écrivains qui ont abandonné leur langue maternelle pour ce qui concerne la littérature. Cette distance par rapport à la langue maternelle offre à l'écrivain la possibilité de créer une distance créatrice qui permet le renouvellement des codes d'écriture et des conventions littéraires. Le cas de Semprun est un peu différent parce qu'il est profondément intégré dans le monde français et cette situation lui offre une stabilité très particulière. On voudrait, donc, prêter attention aux particularités du cas de Jorge Semprun pour discerner les différents éléments qui soutiennent sa décision d'écrire en français.

Le choix de la langue française comme langue d'écriture se produit en même temps qu'il essaye de *redevenir lui-même*, après deux expériences qui ont marqué profondément sa vie : d'un côté, l'expérience vécue dans le camp de concentration de Buchenwald pendant la seconde guerre mondiale et, de l'autre, l'expérience de coordonner – de 1953 à 1962 – la résistance communiste au régime de Franco. Dans son livre *Federico Sanchez vous salue bien*, il nous parle de ce changement décisif.

Aux environs de Prague, en effet, dans un ancien château des rois de Bohême, au cours d'une longue réunion de l'exécutif, [...] du parti communiste espagnol, je venais d'en être exclu. Quelques semaines plus tard, dans un autre château, à Salzbourg [...], on allait me remettre le prix Formentor de littérature pour *Le grand voyage*. Une autre vie commençait, sans faux papiers. (Semprun, 1993 : 16-17)

Ce passage, qui va d'un château à l'autre, de la résistance politique à la littérature, nous parle d'un procès de prise de conscience individuelle, de réinvention personnelle. Il insiste sur les conditions de cette acceptation :

J'avais été obligé de redevenir moi-même. De le devenir, plutôt, car je n'avais pas encore été vraiment moi-même. Je n'avais été moi-même, en tout cas, depuis mon

retour de Buchenwald, que comme un projet incertain, un rêve confus. Je ne pouvais être moi-même, en vérité, qu'en tant qu'écrivain et l'écriture m'avait été rendue impossible. Il m'avait été impossible de devenir moi-même (Semprun, 1993 : 25-26)

Semprun prétend, à travers l'écriture, devenir soi-même après l'expérience des camps. Il y a, donc, un rapport direct entre cette expérience vécue à Buchenwald et ce *devenir soi-même* en tant qu'écrivain. Ce rapport nous parle d'une tentative cruciale de, grâce à la littérature, bâtir une distance par rapport à son expérience vitale. C'est-à-dire, repenser son passé à partir du développement littéraire de ses souvenirs et ainsi arriver à *devenir soi-même*. De ce procès de construction identitaire, on peut en tirer deux conclusions : d'un côté, il se produit une réification du passé, une singularisation de l'expérience « abstraite » des camps et, de l'autre, les souvenirs de l'auteur restent protégés par l'impunité absolue de la littérature.

La littérature de Semprun s'établit à partir de ce procès d'éloignement de son expérience vitale par rapport à ses souvenirs. Il y a une anecdote très pertinente que j'aimerais raconter ici et qui nous parle de cet écart. Semprun, tout juste revenu de Buchenwald, errant, un soir à Paris, (il) rentre dans une salle de cinéma :

Soudain, après le compte rendu d'une compétition sportive, [...] j'avais dû fermer les yeux, aveuglé pendant une seconde. Je les avais rouverts, je n'avais pas rêvé, les images étaient toujours là, sur l'écran, inévitables [...] Les images avaient été filmées dans différents camps libérés par l'avance alliée, quelques mois plus tôt. À Bergen-Belsen, à Mauthausen, à Dachau. Il y en avait aussi à Buchenwald, que je reconnaissais. Ou plutôt : dont je savais de façon certaine qu'elles provenaient de Buchenwald, sans être certain de les reconnaître. Ou plutôt : sans avoir la certitude de les avoir vues moi-même. Je les avais vues, pourtant. Ou plutôt : je les avais vécues. C'était la différence entre le vu et le vécu qui était troublante. (Semprun, 1996 : 259)

Il ne faudrait pas penser que cette triple répétition de l'épanorthose de renforcement, *plutôt*, figure de style omniprésente dans toute l'œuvre de notre auteur, est la trace d'une écriture en quête de précision absolue qui cherche à rapprocher la réalité du passé. Au contraire, ce *plutôt* nous parle d'une écriture interminable, jamais achevée, qui introduit des variations constantes. Si nous acceptons qu'aucun récit n'offre par lui-même plus qu'une sorte d'allusion à des fragments de réalité, alors il nous faudra accepter aussi que le travail de mémoire et le travail d'écriture sont infinis. De toute façon, et si l'on ne veut pas accepter le silence, il faudra toujours essayer de dire quelque chose. J'aimerais continuer la citation antérieure pour essayer d'aller un peu plus loin dans cet effet de déplacement, de déréalisation de l'expérience.

Soudain, dans le silence de cette salle de cinéma, ces images de mon intimité me devenaient étrangères, en s'objectivant sur l'écran. Elles échappaient ainsi aux procédures de mémorisation et de censure qui m'étaient personnelles. Elles cessaient d'être mon bien et mon tourment : richesses mortifères de ma vie [...] les images acquéraient une dimension de réalité démesurée, bouleversante, à laquelle mes souvenirs, eux-mêmes n'atteignaient pas. Comme si paradoxalement à première vue, la dimension d'irréel, le contenu de fiction inhérents à toute image cinématographique, même la plus documentaire, l'estaient d'un poids de réalité incontestable mes souvenirs les plus intimes. (Semprun, 1996 : 259)

Semprun nous parle de cet effet de voile lié à l'expérience personnelle. Une déréalisation des images par celui qui a vécu ce *là* qu'elles montrent *ici*. Première déréalisation : les images des camps sont « inévitables », mais elles appartiennent au

flux de l'histoire, elles apparaissent après le compte rendu d'une compétition sportive. Puis, arrivent les images de Buchenwald, images « reconnues », mais à peine ce mot est-il lâché – reconnues –, qu'il faudra les modaliser par une suite complexe de nuances qui rempliront la fonction de césures du sentiment éprouvé. Semprun se trouve entre un savoir certain de ce qui est représenté et une reconnaissance incertaine de ce qui est vu ; entre l'incertitude d'avoir vue et la certitude d'avoir vécu. « C'était la différence qui était troublante » nous dit-il.

On se trouve, donc, en face d'une nouvelle dimension de la réalité vécue par notre auteur. Ce procès de déréalisation de l'expérience personnelle insiste sur la nature fictive du souvenir et, en même temps, échappe à la propre subjectivité pour raconter quelque chose de commun. La pure intimité « absolue » n'a jamais rien transmis.

Le langage permet tout. Mais il faut chercher une écriture interminable, jamais achevée, parce qu'aucune œuvre isolée ne peut donner par elle-même plus qu'une sorte d'allusion à des fragments de réalité, parce qu'il y a un travail infini de mémoire, d'anamnèse, allant de pair avec l'infini travail de l'écriture. (Semprun, 2000b : 13)

L'« infini travail de l'écriture » doit être capable de réveiller la mémoire et, dans ce procès d'anamnèse, l'écrivain doit pouvoir créer des associations, des interconnexions, des références qui se nourrissent de sa propre expérience et, en même temps, il doit construire une distance discursive. *Le long voyage*, son premier livre, écrit en français en 1963, apparaît quand Semprun est déjà capable de maîtriser son passé et transposer l'expérience dans un récit précis.

À mon avis, dans ce déplacement existentiel et littéraire, la langue joue un rôle déterminant. Bien sûr, il y a la distance créée dans le procès même d'écriture, mais il ne faut pas oublier le rôle du français dans ce procès de déréalisation. En fait, il ne s'agit pas d'une problématique associée de façon particulière à la langue française, mais associée au déplacement de l'écriture par rapport à la langue « maternelle » de l'écrivain.

Si j'écris ce livre en français – sans hésitations de propos déterminé – c'est pour prendre mes distances, pour que la langue elle-même me sauvegarde. Le danger d'un essai de cette sorte, [...] c'est celui d'une trop grande proximité avec l'événement, avec les personnages de l'histoire. D'une promiscuité de la mémoire. (Semprun, 1996 : 96)

Créer une distance, dans le cas de Semprun, implique aussi, le changement de langue d'écriture. C'est aussi dans ce sens qu'il nous dit : « Ma patrie n'est pas la langue, ni la française ni l'espagnole, ma patrie c'est le langage » (Semprun, 2003 : 287). Quand Semprun nous parle de la patrie du langage, il nous parle aussi, évidemment, du problème de l'écriture moderne. Mais, qu'est-ce que cela veut dire l'écriture moderne ?

Comme dit Hans-Georg Gadamer (Gadamer, 1992 : 209), l'écrivain moderne est celui qui ne s'exprime plus dans un langage reconnaissable pour toute la tradition humaniste ; bien au contraire, il construit sa propre communauté moyennant sa singularité. Malgré tout, toute œuvre exige que chacun puisse s'ouvrir au langage qu'elle *parle* et que le lecteur puisse se l'approprier comme étant le sien. Pour arriver à la compréhension, il faudra qu'on aille à la recherche de cet idiome singulier et qu'on puisse l'identifier. Voilà le premier paradoxe moderne. Nous devons être capables d'épeler le nouvel alphabet de cette langue qui essaye de nous dire quelque chose.

Ce mouvement qui conduit l'écrivain à trouver une langue propre, devient donc une façon de se singulariser, de trouver un style « propre ». De la même façon que Deleuze et Guattari nous disent que « un style c'est arriver à bégayer dans sa propre langue. Être comme un étranger dans sa propre langue ». Et on considère celle-ci une différence importante par rapport à la littérature classique, comme dit Roland Barthes « L'art classique ne pouvait se sentir comme un langage, il était langage, c'est-à-dire transparence, circulation sans dépôt » (Barthes, 1972 : 8). Cette intransitivité du langage dans la littérature moderne est, me semble-t-il, étroitement liée au changement de langue qui se produit dans l'œuvre de Semprun.

Et, bien sûr, quand on parle du rapport entre Semprun et le français comme langue d'écriture, il ne faut pas oublier son histoire avec la boulangère du Boulevard Saint Michel. L'anecdote est bien connue : Semprun ne parlait pas encore très bien le français et une boulangère du boulevard Saint-Michel, à Paris, se moqua de son accent hispanique et le chassa de sa boutique en l'apostrophant « Espagnol de l'armée en déroute », se référant à la défaite des républicains espagnols (Semprun, 2000a : 65). Cette anecdote, deviendra une des raisons pour lesquelles l'auteur écrit en français. Dans son livre *Adieu vive clarté* Semprun nous explique :

Au fil des ans et des entretiens journalistiques, j'ai donné des explications diverses et variées sur cette incongruité d'avoir écrit *Le grand voyage* en français, alors que le pouvoir d'écrire, longtemps annihilé chez moi, m'avait été soudainement rendu, en Espagne, précisément. Mais la vraie raison ne m'est apparue clairement qu'aujourd'hui, en reconstituant cette période de ma vie, pour la première fois. C'est dans le travail de réminiscence, de reconstruction de ces quelques mois de 1939, en découvrant que la langue française a joué un rôle déterminant dans la constitution de ma personnalité, que je comprends pourquoi j'ai écrit ce premier livre en français : il me fallait répondre non seulement à la boulangère du Boulevard Saint Michel, mais aussi, d'une certaine façon, à mon professeur de français du lycée Henri-IV, M. Audibert. (Semprun, 2000a : 135)

Il y a, donc, ces raisons liées à l'expérience et aux motivations personnelles qui décident le choix de la langue d'écriture. Or, il ne faut pas oublier les raisons qu'il expose et qui sont liées aux caractéristiques particulières de la langue française. Par exemple : il nous parle de *Paludes*, le roman d'André Gide, qui est un roman qui l'a touché de façon très significative dans son parcours littéraire :

A toutes ses qualités littéraires, qui sont exceptionnelles, [ce livre] ajoute une vertu qui lui est singulière : on ne peut le concevoir écrit dans aucune autre langue que le français. [...] il est inconcevable de parvenir, dans une langue autre que la française, à un semblable équilibre des éléments d'une phrase, du précis et du précieux, de la rigueur et de la fantaisie. (Semprun, 2000a : 130)

L'essence de *Paludes* se trouve, donc, dans sa langue. On ne peut concevoir ce roman écrit dans une autre langue que le français. Pourtant, Semprun nous rappelle que l'essence de la plupart des grands romans n'est pas langagière « on sait pertinemment de quoi il est question dans *Les frères Karamazov* même si l'on a lu le roman en français » (Semprun 2000a : 131). Cette essence langagière est propre de toute la littérature moderne et en conséquence, cette différenciation nous parle de la distance par rapport à la littérature qu'on considère classique.

L'écrivain moderne, conscient de la dette qu'il a envers les mots d'autrui et tout en poursuivant un idéal d'originalité absolue, se donne pour tâche une réappropriation du langage qui prend la forme du style remodelant la langue commune selon des inflexions

personnelles. Cette dimension dialogique du discours heurte l'idéologie romantique de l'originalité absolue de l'expression littéraire, et permet d'éclairer certaines expériences littéraires modernes.

Alors, ce mouvement de déterritorialisation peut nous permettre de remettre en question les notions de « langue maternelle » et de « langue étrangère ». Martine Delvaux nous dit : « on ne parle jamais qu'une seule langue (oui, mais), on ne parle jamais une seule langue » (Delvaux, 2005 : 51).

Mais l'appropriation de la langue française n'entraînait pas dans mon cas l'oubli, encore moins le reniement de l'espagnol. Mon amour de l'espagnol était désintéressé. Il n'y avait dans sa conquête nul enjeu trouble ou inavouable. La langue ne cessa pas d'être mienne, de m'appartenir. Je ne devins français mais bilingue. Ce qui est tout autre chose, de bien plus complexe, on peut l'imaginer. (Semprun, 2000a : 149)

Il faudra que l'écrivain trouve cette *langue*, – qui n'a rien à voir avec sa langue maternelle ou d'emprunt –. Il faudra, donc, attendre ce moment où, illusoirement, cette langue apparaîtra comme la sienne et non plus comme celle de l'autre, même si on ne sait que se faire attendre et on ne peut pas la posséder. Cette volonté de maintenir une double identité linguistique et culturelle, ne nie pas que l'acte d'appropriation de la langue française implique un acte de liberté qui délie Semprun de la langue espagnole.

Pour trouver son style, pour trouver sa langue, l'écrivain est obligé à se distancier de tout autre style, toute autre langue. Dans ce sens, on peut comprendre aussi la phrase de Proust tout en parlant de Flaubert : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère » (Proust, 1954 : 297), une langue « privée » et qui appartient au domaine de l'art. Le français permet à Semprun d'initier le procès de déréalisation de son expérience personnelle et, en même temps, de trouver son style au-delà des restrictions de sa langue maternelle.

Références bibliographiques

- Barthes, Roland (1972) *Le degré de zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, p.8.
- Delvaux, Martine (2005) « On ne parle jamais qu'une seule langue (oui mais), on ne parle jamais une seule langue », *Tessera*, 37-38, p.51-63.
- Gadamer, Hans-Georg (1992) *L'actualité du beau*, Poulain, Elfie (ed.), Aix-en-Provence : Éditions Alinéa.
- Proust, Marcel (1954), *Contre Sainte Beuve*, Paris : Gallimard, (1987).
- Semprun, Jorge (1993) *Federico Sanchez vous salue bien*, Paris : Grasset.
- Semprun, Jorge (1996), *L'écriture ou la vie*, Paris : Gallimard, (1994).
- Semprun, Jorge (2000a), *Adieu, vive clarté...*, Paris : Gallimard, (1998).
- Semprun, Jorge (2000b), « Interview avec Marie-Louise Delorme et Guy Herzlich », *Le monde des débats*, 14, p. 10-13.
- Semprun, Jorge (2003), *Veinte años y un día*, Barcelona: Tusquets.